“DEUS ME LIVRE DE CANTAR ESSAS COISAS”

Ewelter **Rocha**[1]

O percurso etnográfico

A questão central que movimenta este estudo começou a se configurar durante a produção etnográfica referente a minha pesquisa de mestrado, realizada no decorrer do ano de 2001, a qual visava à compreensão da relação entre música e penitência no catolicismo popular do sertão do Cariri - CE[2], bem como o conhecimento da função do repertório fúnebre para o êxito da Sentinela – ritual de morte realizado em muitos lugarejos nordestinos. Como em todo processo de coleta de dados, muito do material recolhido não guardava relação direta com o foco da pesquisa, não sendo, por isso, digno de reflexões mais acuradas. Entretanto, nesse caso em particular, algo em especial irrompeu com força suficiente para reclamar atenção especulativa, a despeito de aparentemente não se comunicar com o cerne na pesquisa.

Durante uma pesquisa de campo realizada em Juazeiro do Norte, aconteceu-me de adentrar um salão lateral de uma igreja católica onde se reunia um grupo de membros de alguma pastoral. Eu estava à procura de pessoas que soubessem cantar os benditos tradicionais do repertório fúnebre ou que tivessem participado de Sentinelas, na intenção de entender os usos das músicas no decurso do rito de exéquias sertanejo, bem como investigar como esse repertório musical contribuía para a eficácia ritual. Qual foi minha surpresa, quando após informar minhas intenções e o objeto de minha pesquisa, as pessoas que se encontravam na sala cuidadosamente se negaram a prestar informações sobre o tema, alguns chegando a externar enorme desconforto e realizar sucessivos “sinais da cruz” como que se protegendo de algum mal possível que se exalasse da simples possibilidade de se comentar o assunto. Agradeci e me retirei do recinto levando comigo imagens das fisionomias recalcitrantes e de uma agitação dissimulada provocadas pela minha pergunta e presença.

Este incidente me fez recordar outro episódio que o precedeu e que parecia lhe estar relacionado. Na semana anterior, por informações diversas fui levado a procurar o Sr. Nilton, um sacristão que me disseram conhecer bem os antigos benditos. Nossa conversa ocorreu dentro da igreja. Detidamente ele me explicou como eram realizadas as sentinelas e forneceu

---

[1] Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Ceará, Brasil.

[2] Região fronteiriça aos Estados do Ceará e de Pernambuco.

detalhes sobre as rezas, explicando os rigores e precauções de seu uso durante a Sentinela. Após certo tempo de conversa eu o solicitei que cantasse alguns benditos, o homem olhou ao redor da sacristia, como se quisesse, ou não quisesse encontrar alguém em especial, e se recusou a fazê-lo sob o argumento de apenas conhecer alguns "pé", ou seja, alguns versos ou estrofes. Como essa era a minha segunda viagem de campo e, portanto, já havia realizado algumas gravações e transcrições musicais, eu conhecia dos benditos o suficiente para me permitir cantar uns "pé" na intenção possível de deixar o Sr. Nilton mais à vontade pra entoar alguns benditos. Aos poucos ele foi se sentindo mais confortável pra cantar, mas entoando sempre baixinho e sem concluir as músicas, até que por fim, quando o interpelei sobre a forma cautelosa com que cantava, revelou-me que as pessoas não "gostam mais que se cantem essas coisas" e que o padre certamente o repreenderia se o soubesse cantando-as.

Eu me perguntava o que haveria naqueles benditos que o mero falar sobre eles, para algumas pessoas, já era causa de tamanho incômodo. Eu já conhecia suficientemente o repertório para saber que os temas mais recorrentes nos textos dos benditos diziam respeito a narrativas sobre morte, penitência e salvação, o que a um primeiro olhar não trazia grandes afrontas àqueles presentes nas músicas religiosas atuais. Mais do que preferência pelo novo repertório musical utilizado nas igrejas, havia para alguns fiéis, outrossim, uma absoluta recusa de sequer conversar sobre a forma antiga de cantar tal repertório. Ainda que este fato não tenha representado grande inflexão naquela pesquisa etnográfica, haja vista desviar-se da reflexão central empreendida na dissertação de mestrado, o acontecido foi suficiente para que se descortinasse um segundo olhar, secundário, mas que manteve-se latente durante toda pesquisa, atento, sobretudo às coisas não ditas. Aquela foi a primeira vez que a decepção de não encontrar informantes não fora acompanhada de qualquer frustração, mas de um misto de curiosidade e, em certa medida, de algum tipo de angústia, definida talvez em função da impotência ante o mistério que se me apresentava. Ainda sem bem saber o que aquilo tudo significava, a minha etnografia, sobretudo sonora, tinha se mostrado impotente para traduzir os estados de ânsia que se instauravam nas mãos, nos olhos, no corpo daqueles que refutavam e até temiam ouvir o repertório dos benditos tradicionais. Além dos rumores que se ouviu no salão da Igreja, havia naquelas pessoas um *som* de outra natureza. Uma *música* feita de gestos, olhares, posturas e fisionomias irrompia cheia de silêncios, a qual eu era incapaz de compreender.

Olhando a questão sobre o âmbito da significação musical, essa ambiguidade reclama uma discussão referente aos fatores que configuram esta forma de recepção relativa aos benditos tradicionais a qual lhes confere um valor de contra-testemunho religioso, chegando o seu canto a prenunciar infortúnios e a atrair má sorte. Diametralmente oposta é a postura notada nas comunidades de penitentes e rezadores, e de todos os adeptos das práticas populares de professar a fé católica[3], cujo respeito e devoção para com os benditos não encontram par em nenhum outro bem dentro do capital simbólico mobilizado pela religiosidade popular local.

Aquela primeira intuição passou por algumas revisões até transfigurar-se numa primeira hipótese, cuja abrangência transpõe o universo estritamente sonoro e adentra todo conjunto de expressividades envolvidas no ato de cantar. Cumpre ressaltar que não me refiro apenas aos elementos da *performance* musical, ou seja, ao conjunto de gestos expressivos articulados durante a enunciação dos benditos, mas a todos os preceitos e exigências, sonoras ou não, visíveis ou não, que compõem a ação religiosa de cantar. Essa profusão de elementos significantes não estava ao alcance do gravador de áudio, tampouco era objeto de transcrição musical; por essa razão a nossa "nova etnografia" passou a utilizar também o registro fílmico. Não apenas dispositivo de registro, a imagem fílmica assumia em nosso estudo o estatuto de instrumental metodológico, uma vez que acolhemos o pressuposto de que o acesso ao universo da significação dos benditos depende em grande medida do conhecimento dos processos de produção de um tipo específico de "sacralidade". Havíamos, portanto, alargado o nosso espectro etnográfico, condição que fazia imprescindível adentrar os processos simbólicos não narrativos que se instauram no corpo e conhecer o modo pelo qual este corpo é produzido pelo canto, ou ainda, através de que particularidades sonoras, fisionômicas ou gestuais se produzem no corpo marcadores capazes de conferir o caráter penitencial específico expressado durante a *performance*.

Consagração e sacrifício

Algumas reflexões de Mauss e Hubert (2005) desenvolvidas no ensaio *Sobre o Sacrifício* iluminam o caminho que percorremos na intenção de explorar o problema da significação musical referente aos benditos. Discutiremos a plausibilidade da aplicação das noções de *consagração* e de *sacrifício* para se compreender a relação entre a dimensão

[3] Utilizaremos o termo "rezador" para designar o seguidor da forma devocional popular marcada pela adesão religiosa que tem a penitência como premissa fundamental de sua fé.

penitencial do credo religioso dos rezadores e o repertório musical a ele conexo. Nesse sentido, examinaremos a relação entre música e sacrifício, investigando os fatores responsáveis por fazer com que os benditos produzam significados opostos, ou em outras palavras, perguntamos que espécies de marcadores imprimem nos benditos um caráter capaz de constituí-los enquanto *anti-música*, abominada e causadora de afronta à simbólica religiosa relativa aos católicos seguidores do modelo de devoção atualmente disseminado pela Igreja Católica, enquanto que para os rezadores, devotos do catolicismo popular, constituem-se expressão de divindade e salvação.

A hipótese concernente a este problema postula uma relação entre música e sacrifício, o que levanta uma questão teórica situada no âmbito da significação musical construída a partir da conjunção operada entre som, corpo e movimento, ou, em outros termos, uma significação construída no instante da *performance*. O acesso ao universo da significação dos benditos depende em grande medida do conhecimento dos processos de produção do "sagrado", neste caso, situado no campo do sacrifício. Em outras palavras, é imprescindível adentrar os processos simbólicos não narrativos que se instauram no corpo performatizado e conhecer o modo pelo qual este corpo é *consagrado* pelo canto, ou ainda, através de que particularidades sonoras e gestuais se produzem no corpo marcadores capazes de produzir o caráter sacrifical expressado durante a *performance*.

Mauss e Hubert declararam objetivamente a pretensão do ensaio *Sobre o Sacrifício*: definir a natureza e a função social da ação sacrifical. Ainda que reconheçam as pesquisas anteriores nesse domínio como essenciais para possibilitar uma nova abordagem, os autores as criticam por considerarem que partem de uma premissa incorreta, a de tomar como postulado a universalidade do totemismo[4]. Ao eleger a dádiva[5] como origem do sacrifício, Tylor adentra apenas a dimensão moral do fenômeno, mas nada revela acerca do seu *mecanismo*, sendo sobre esse ponto que Mauss e Hubert repousarão seu principal argumento sobre a unidade ritual.

Outra idéia que Mauss e Hubert não compartilham com os estudos anteriores diz respeito à crença de Robertson Smith de que os ritos expiatórios e propiciatórios procedem do

[4] Note-se, sobre este ponto, uma corroboração com o pensamento de Lévi-Strauss, na medida em que este autor não enquadra o totemismo enquanto religião, mas como sistema classificatório, afastando-se da concepção que atribui ao ritual de repasto do animal totêmico uma gênese no sacrifício. Ao sacrifício atribui a característica de postular contigüidade e de introduzir a divindade.

[5] Tylor entende que em função do desaparecimento da divindade sem qualquer possibilidade de retorno, a dádiva é substituída pela homenagem e posteriormente convertida em abnegação e renúncia.

rito comunial e que a morte sacrifical visava à anulação da interdição que impedia o consumo de um animal sagrado. Neste sentido, Smith entende que a expiação, pensada enquanto restabelecimento de uma aliança rompida, estaria presente em todos os sacrifícios, independentemente da preservação do sistema totêmico que fornecera sua condição primeira de existência. Revela-se claramente uma divergência metodológica no que concerne ao estudo do sacrifício. Na medida em que declaram a intenção de "estudar fatos típicos"[6] sem procurar "empreender a história e gênese do sacrifício", Mauss e Hubert entendem que seus predecessores estariam preocupados em "agrupar genealogicamente os fatos" conforme relações de analogia.

As palavras de Lévi-Strauss a esse respeito sobrevêm em grande medida enquanto reação a críticas que lhe foram desferidas em razão do caráter intelectualista que perpassa as suas análises sobre o mito, as quais não contemplam a dimensão do vivido presente também no domínio do mito, uma vez que acionam instâncias afetivas. O tratamento que Lévi-Strauss confere à esfera do ritual não se limita a colocá-la enquanto atualização de um sistema de representação. De outro modo, credita ao rito um lugar separado, não devendo ser confundido com mito, argumentando em favor da necessidade de se conhecer as características dos rituais. A diferenciação torna-se oposição se pensarmos em (des)continuidades: na medida em que o mito é um sistema que ordena e classifica a experiência gerando descontinuidades naquilo que é contínuo por natureza, o ritual, de outra feita, faz o contrário, procura refazer a continuidade a partir do descontínuo. O primeiro situa-se no campo da *langue* e o segundo, no âmbito da *parole*.

Revisitar o conteúdo conceitual que Mauss e Hubert elaboram como suporte para a sua argumentação, constitui-se um passo lógico essencial que deve preceder à tarefa que pretendemos realizar. Este expediente tem para o nosso estudo uma dupla finalidade: primeiramente a de demarcar os elementos que permitiram transcender a noção de unidades genéticas, ou de anterioridades históricas preconizadas nos estudos precedentes acerca do tema do sacrifício; a outra tem natureza lógica e metodológica, qual seja, mobilizar certas definições dos autores para reforçar nossa argumentação, ressaltando seus aspectos mais relevantes. Para tanto efetuaremos um caminho inverso daquele apresentado no ensaio *Sobre o Sacrifício*. Aqui, partiremos da definição de sacrifício para então adentrar as definições dos termos que a constitui, bem como, as relações por estes engendradas.

[6] Entenda-se *fatos típicos* como aqueles tomados da Bíblia e de textos hindus.

> O sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa. (2005:19)

A partir dessa definição deduzem-se as condições necessárias à designação de um ato como sacrifício. É preciso que ocorra uma mudança de estado do sacrificante, pessoa que efetua o sacrifício, ou dos objetos a ele ligados por vínculo de interesse. Essa mudança de estado deve ser conseguida mediante um procedimento de consagração, o qual deverá ser direcionado a uma vítima. Cumpre observar o status de ato religioso, designação que carrega duas implicações sumárias e objetivas com relação à essência do sacrifício: de um lado, o declarado rompimento com qualquer filiação totêmica; de outro, a sua qualidade de ato, que o sugere enquanto procedimento. A *consagração* é definida como um mecanismo sacrifical que tem por finalidade fornecer à vítima a condição de intermediário entre o sacrificante e a divindade.

Ao invés de traçarem um esquema abstrato possível de explicar todas as modalidades de sacrifício, Mauss e Hubert dedicaram-se ao estudo de rituais que fossem suficientemente complexos para conter os momentos mais importantes do *drama*, definindo daí dois tipos de sacrifícios: o pessoal, que age diretamente sobre o sacrificante, constituindo-se enquanto origem e encerramento do rito; e o objetivo, o qual não age sobre o sacrificante, mas sobre objetos que de alguma forma lhe são conexos. Particularmente importante para nossa reflexão é a modalidade *sacrifício do deus*, considerada como maior expressão sacrifical, no qual sacrificante e vítima encontram-se reunidos na mesma pessoa. Tendo exposto esses primeiros elementos, passaremos a um empreendimento analítico que terá por objetivo pensar a dimensão de sacrifício presente no canto dos benditos

O corpo consagrado

Mais do que epifenômeno do contexto sócio-cultural, o domínio do sonoro constitui-se instância capaz de desvelar ou esclarecer aspectos da cultura e da visão de mundo não acessíveis através de outros mecanismos de coleta e investigação etnográfica. Segeer (2004), acerca da vida social Suyá, defende que "a transcrição musical cuidadosa pode revelar aspectos da *performance* que as categorias nativas não iluminam". Esta postura é assumida pelo autor como premissa metodológica e filia-se ao paradigma teórico de uma antropologia

musical em contraposição a uma antropologia da música[7]. O nosso estudo assume a mesma conduta e a ela ajunta um olhar sobre a *performance*, não uma *performanc*e coletiva, mas aquela que na intimidade do canto se realiza nos corpos, nos gestos e nas fisionomias dos rezadores, ou acompanhantes, engendrando um modo particular de experiência marcado por um processo de consagração propiciado pela música. Um espaço-tempo extra-cotidiano edificado a partir do canto que se irradia para as instâncias moral, religiosa e cognitiva dos presentes.

Postular vínculos entre expressividades sonoras e organização social requer adentrar o universo da simbólica cultural que confere sentido às ações e identidade às coisas. Não se trata de se estabelecer equivalências precisas entre organização sonora e ação social, mas de entendê-las enquanto domínios conexos que participam na produção de significado, seja na esfera musical, seja em âmbito sociocultural. As abordagens sobre relações entre fenômenos acústicos e os espaços de sua eficácia social enfrentam dificuldades que são inerentes à própria discussão. As limitações dos discursos sobre música não se resumem somente a particularidades semânticas ou a questões de polissemia, mas a um problema de caráter filosófico, uma vez que a natureza verbal do discurso opõe-se sobremaneira à condição de sujeito não-verbal do fato musical. Entre código e objeto se estabelece uma "paralaxe" inevitável, um filtro obrigatório que é fruto das condições próprias do suporte.

Como observou Blacking, a escrita submete a música a uma "objetividade subjetivamente construída no interior do modelo de investigação". O autor aponta que ao modo dos tipos ideais formulados pela sociologia weberiana, "música" pode aludir tanto a um produto da ação humana como a uma inteligência capaz de elaborar tipos distintos de experiências sociais, constituindo-se a *práxis* musical apenas sua manifestação mais expressiva. Esta orientação aproxima, em certa medida, a natureza não-verbal do pensamento "musical" a modalidades de discursos verbais, uma vez que esta capacidade humana pode engendrar expressividades verbalmente organizadas. Pensar "música" nesse viés autoriza concebê-la enquanto sistema de comunicação portador de informações ou mesmo de princípios sociais, o que, nas palavras de Seeger, legitima a etnografia musical. No caso dos benditos, ainda que tenham sua existência acústica vinculada ao exercício positivo do canto, o

[7] Esta opção do autor recupera uma discussão bem conhecida na Etnomusicologia, acionada inicialmente pela antropologia de Merriam (1964) a qual substitui o estudo da "música na cultura" por um estudo da "música como cultura". Ela reflete sobre o próprio método etnomusicológico, que é de fato corolário da relação teórica existente entre música e cultura.

“pensamento musical” não se restringe ao produto acústico, nem tem sua ação simbólica unicamente vinculada aos espaços de *performance*.

A compreensão sobre a relação música-sacrifício reclama uma remissão ao espaço simbólico onde o exercício penitencial encontra seu grau maior de eficácia, a saber, as cerimônias de flagelação. O canto dos benditos, mesmo quando fora deste contexto de penitência, desempenha a função de *consagrar* o corpo através de um martírio simbólico propiciado pelo sacrifício incruento infligido pela música. Fazendo uso da definição que Mauss e Hubert elaboraram para *consagração*, o corpo faz-se consagrado pelo canto dos benditos. O direcionamento metodológico adotado neste estudo parte do pressuposto de que o acesso ao universo da significação dos benditos depende em grande medida da consideração dos processos de produção das instâncias sacrificais pela ação do canto. Em outras palavras, é imprescindível adentrar os processos simbólicos não narrativos que se instauram no corpo durante o ato de cantar, conhecer o modo pelo qual o corpo é “consagrado” pelo canto e através de que particularidades se instauram marcadores capazes de produzir o caráter sacrifical. Definimos assim o corpo como *locus* de investigação, um corpo tomado enquanto instância de martírio e, portanto, *modificado*, tornando-se simbolicamente a vítima consagrada pelo canto que age na condição mesma do rito de mortuário (Sentinela), operando uma função de sacrifício expiatório, na intenção da salvação da alma do extinto.

O canto do bendito consagra e sacrifica. A *performance* do canto é orientada no sentido de constituir uma dimensão sacramental que encontra êxito na medida em que logra produzir um estado de vítima sacrifical no corpo dos presentes e, sobretudo, no do rezador que puxa os benditos. É, portanto, uma profissão de fé externada através da flagelação incruenta propiciada pelo canto. Em função do caráter lúgubre que possui, a música age como um equivalente simbólico da própria flagelação, e o corpo se torna o depositório das sensibilidades produzidas pelo canto do bendito. Os processos de produção dessa sacralidade que se instala no corpo e na *performance* operam em função da capacidade que a música carrega de agir enquanto instrumento de consagração do *corpo-vítima* daqueles que cantam. Essa conduta encontra na relação com a morte e com a penitência a única via para remir os pecados, externando nos corpos, gestos e fisionomias toda a simbólica sacrifical decorrente do martírio desencadeado pelo canto.

O poder de um bendito está diretamente relacionado a sua capacidade de propiciar uma experiência de sofrimento, existindo, inclusive, baseada neste parâmetro, uma hierarquia que organiza o repertório. A narrativa sobre os martírios de Jesus e as súplicas de piedade conexas ao realce da condição de pecador constituem os temas dos benditos considerados mais fortes, nos quais as expressões de piedade e dor externadas durante o canto apresentam maior carga dramática. Apesar de o texto participar na construção da ambiência sacrifical, é, sobretudo, a sonoridade da *música* propriamente dita, que realiza a consagração. Reforça este argumento o fato de existirem textos que servem a duas melodias distintas, sendo, entretanto, apenas uma delas reservada ao contexto penitencial, e por isso considerada mais forte, para cujo canto é exigido maior rigor e reverência. O exemplo mais significativo deste fato ocorre com um dos mais importantes benditos da região o "Ofício de Nossa Senhora", para cujo texto existem duas versões distintas: a da igreja e a dos mortos. Transcrevemos abaixo a parte inicial deste extenso bendito e apresentamos dois arquivos de áudio correspondentes ao referido trecho, nos quais são exemplificadas as duas formas de cantá-lo.

Agora lábios meus/Dizei e anunciai/Os grandes louvores/da Virgem Mãe de Deus
Sede em meu favor/Virgem Soberana/Livrai-me do inimigo/Com o vosso valor
Glória seja ao Pai/Ao Filho ao amor também/Que ele é um só Deus/Em pessoas três
Agora e sempre/E sem fim amém.
Deus vos salve, Virgem/Senhora do mundo/Rainha dos Céus/E das virgens, virgem.
Estrela da manhã /Deus vos salve cheia/Da graça divina/Formosa louçã
Dai pressa, Senhora/Em favor do mundo/Pois vós reconhece/Como defensora
Deus vos nomeou/Já LA AB ÆTERNO/Para a mãe do verbo/Como a qual criou
Terra, mar e céus/Deus a escolheu/Quando Adão pecou/Por esposa de Deus
Deus a escolheu/E já muito adiante/Em seu Tabernáculo/Morada lhe deu
Ouvi, Mãe de Deus/Nossa oração/Toquem em vosso peito/Os clamores meus(...)[8]

http://bievufrgs.blogspot.com/2010/08/deus-me-livre-de-cantar-essas-coisas.html

Gestos religiosos como genuflexão, mãos postas ao peito, sinal da cruz, o curvar-se para o chão, a gravidade das fisionomias são apenas alguns de tantos outros que numa relação de simultaneidade com o canto produzem um corpo sacralizado. Os indícios de consagração operados pela música formatam no corpo uma fisionomia de sofrimento e mortificação, condição essencial para o êxito da experiência sacrifical. O sacrificante e a vítima reúnem-se na pessoa do rezador, pois na medida em que alcança os benefícios da expiação dos pecados, tornando-se sacrificante, também assume a condição de vítima quando flagela seu próprio corpo como meio de comunicação sobrenatural pela mortificação simbólica desferida pelo

[8] As versões apresentadas em arquivo de áudio são cantadas pela ordem de penitentes do Sítio Cabeceiras, situada no município de Barbalha-CE e por D. Edite, rezadeira de Juazeiro do Norte – CE. A primeira tem seu uso vinculado a ofícios fúnebres.

canto. Neste caso, a música constitui-se instrumento essencial para a consagração do corpo e para o êxito sacrifical.

Considerações finais

Estudos de *performance* musical que relacionam estados de afetividade a expressividades corporais constituem-se instrumentais de extrema relevância para documentação e análise de problemas em que a dimensão emocional constitua-se elemento essencial no processo de investigação de temas relativos à integração música-religião. Herndon e McLeod, ressaltando o nível de ligação que existe entre música e práticas religiosas, observam:

> Dentre todos os aspectos da vida, aquele com o qual a música estabelece o mais estreito laço é a religião. Em todas as sociedades onde a religião é um foco cultural ou não, a música toma parte em cerimônia e ritual. Em razão de a associação ser tão patente, a discussão da religião pode ser uma das mais ricas para o estudo da música. (1981:114)

Com relação aos sentidos opostos atribuídos aos benditos, cumpre observar as distinções entre as visões de mundo inerentes aos dois sistemas religiosos: uma expressando uma espécie de "teologia do sofrimento", que perpassa todas as ações da vida dos rezadores, atingindo até a esfera não-religiosa; outra, vivida no contexto urbano, onde o sofrimento é destituído da função de mortificação necessária à salvação da alma, cedendo lugar a um sentimento religioso que vê na "alegria" um testemunho de fé. Por esta razão reiteramos a importância de se conhecer o *lugar da música*, incluindo, neste espaço, todo o conjunto de posturas, gestos, imagens e sonoridades, a *mise-en-scène* do canto religioso, com seus comportamentos, produtos e conceitos (Merriam, 1964), a partir de um olhar que permita penetrar na dimensão sacrifical conexa ao canto dos benditos.

Música, corpo e movimento compõem o universo significante das expressividades engendradas pela canto. Cada sonoridade, movimento, gesto ou olhar estão ajustados a um testemunho religioso proferido durante a *performance*. Alterações no plano sonoro como andamento musical, inflexões de intensidade sonora, modulações timbrísticas e rítmicas, podem guardar certos níveis de articulação simbólica não revelados por uma análise musical restrita a uma óptica estrutural em que predomina o estudo do fenômeno sonoro-acústico. Inflexões vocais súbitas entre, por exemplo, um caráter piedoso e um *tom* imperativo de advertência podem estar conectadas a determinadas expressões fisionômicas formando uma

rede significante cujo desvelo reclama uma abordagem que contemple o estudo do corpo em *performance*[9].

Problemas de significação musical associados a práticas religiosas exigem, no mais das vezes, métodos capazes de investigar a produção de sentido através de processos simbólicos não narrativos. A incursão que realizamos investigou a significação dos benditos a partir da experiência corpórea propiciada pelo canto. Em âmbito geral, este estudo defende a necessidade de se levar em conta a dimensão afetiva – *pathos* – em análises etnomusicológicas aplicadas a estudos relativos à música religiosa. Evidentemente outros olhares podem ser lançados para a questão de que tratamos neste texto, mas qualquer proposta analítica que pretenda estudar a significação musical relativa ao catolicismo popular nordestino deve considerar os processos de produção de expressividades corporais.

Os benditos, mesmo deslocados dos contextos rituais[10] preservam a propriedade de favorecer a instauração de ambiência sacrifical. As cerimônias de flagelação realizadas pelas ordens de penitentes constituem-se um tipo de sacrifício expiatório onde a *vítima* é o próprio penitente, mais propriamente seu corpo maculado e pecador, o qual deve ser limpo pelo sangue e pelo sofrimento. Registre-se a já comentada semelhança com o *sacrifício do deus* descrito por Mauss e Hubert (2005), em cuja configuração o sacrificante coincide com a vítima e mesmo, às vezes, com o sacrificador. Assim, em nosso argumento, não existe uma *vítima* que age enquanto intermediário entre o sacrificante e a dimensão sobrenatural, o corpo do próprio penitente assume esta condição, cuja consagração, se efetiva, sobretudo, pela entonação do canto.

Partindo de um problema empírico revelado em pesquisa etnográfica, este artigo apresentou um estudo sobre a significação dos benditos do catolicismo popular de Juazeiro do Norte e desenvolveu uma hipótese sobre a existência de uma função sacrifical atrelada a sua execução. Procuramos justificar como a música opera enquanto instrumento de consagração do corpo, o qual é tomado como *vítima* para expiação dos pecados em prol da salvação da alma, instituindo uma *performance* solitária de um corpo sacralizado pelo canto. Acreditamos

[9] Apesar das ponderações que lhe são dirigidas, a postura de se relacionar padrões musicais com aspectos sociais encontram no sistema Cantometrics de Alan Lomax um importante representante histórico. Uma das restrições deriva do risco de se perder elementos essenciais do sistema musical em razão da busca por um *core pattern*. Essa limitação, como apontou Steve Feld, se evidencia quando se trabalha com banco de dados suficientemente expressivo, para cuja aplicação do método seja necessária a realização de uma escolha de amostras, procedimento que em nome da objetividade pode comprometer a precisão e o alcance da análise.

[10] Referimos ao rito mortuário, às cerimônias de flagelação e às demais cerimônias em que os benditos têm uso expressivo.

que as transformações ocorridas no seio da Igreja Católica, sejam relativas à doutrina, sejam relativas à própria liturgia, subtraindo da Igreja a centralidade em práticas penitenciais, faz dos benditos porta-vozes de uma mensagem estranha à forma da atual devoção católica, que se volta predominantemente para a glória da ressurreição. Dessa forma, em função desse repertório recuperar valores penitenciais da religião rural, constituindo-se instrumento de consagração do rezador que o entoa, o qual se torna ao mesmo tempo *vítima* e *sacrificante*, tanto as músicas como as expressividades que lhe são conexas não encontram a aceitação dos católicos que não compartilham os valores e as práticas do catolicismo popular.

Referências

BASTIDE, R. *La pensée obscure et confuse*. Paris: Bastidiana 2, 1993.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seatle: University of Washington Press, 1973.

________ . "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 3 (Sep., 1984), pp. 383-409.

CABRERA, Julio. *O cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

da UNICAMP, 1998.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1973.

GOLDMAN, M. *Razão e diferença*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

HERNDON, Marcia e Norma McLeod. *Music as Culture*. 2a. edicão. Darby, Pa.: Norwood, 1981.

HERTZ, R. "La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse" In : *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: PUF, 1970.

LÉVI-STRAUSS, C. "La sociologie française" in: Gurvitch, G. *La sociologie au XXème siècle.* Paris: PUF, 1947.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o Sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. G. Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

SEEGER, Anthony. *Why Suya sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópoles: Vozes, 1972.